

## CRUCES ENTRE LITERATURA Y ARTE: LA ESTELA DUCHAMPIANA EN *EL GRAN VIDRIO* DE MARIO BELATTIN, *LA VIRGEN CABEZA* Y *ROMANCE DE LA NEGRA RUBIA* DE GABRIELA CABEZÓN CÁMARA

MARINA RIOS

*Universidad de Buenos Aires, CONICET*

riosmarina@hotmail.com

ORCID: 0000-0003-0151-4022

### RESUMEN

A partir de los fundamentos que el escritor César Aira desarrolla acerca del *ready-made* de Duchamp es posible considerar esta imagen-concepto como una figura del arte que opera en las ficciones contemporáneas. Este artículo se propone analizar tres narrativas contemporáneas latinoamericanas bajo la figura del *ready-made* con el objetivo de establecer cruces entre literatura y arte. Las ficciones son: *El gran vidrio* de Mario Bellatin, *La virgen cabeza* y *Romance de la negra rubia* de Gabriela Cabezón Cámara.

**PALABRAS CLAVE:** Bellatin, Cabezón Cámara, *ready made*, narrativa contemporánea latinoamericana, literatura, arte.

### INTERCONNECTION BETWEEN LITERATURE AND ART: THE DUCHAMPIAN WAKE IN CONTEMPORARY FICTIONS

#### ABSTRACT

From the foundations that César Aira develops about Duchamp's *ready-made*, it is possible to consider this concept image as a figure of art that operates in contemporary fictions. The following article intends to analyze three contemporary Latin American narratives under the figure of *ready-made* with the aim of establishing crossings between literature and art. The fictions are: *El gran vidrio* by Mario Bellatin, *La virgen cabeza* and *Romance de la negra rubia* by Gabriela Cabezón Cámara.

**KEYWORDS:** Bellatin, Cabezón Cámara, *ready-made*, Latin American contemporary narrative, literature, art.

### 1. CÉSAR AIRA: EL FUNDAMENTO DEL *READY-MADE* LITERARIO

Para indagar posibles cruces entre literatura y artes (contemporáneos) una vía de ingreso posible es reflexionar a partir de la figura del escritor César Aira quien produce desde hace unos cuantos años un material muy pertinente para pensar ficciones contemporáneas. Más específicamente, en aquellos textos en donde se visibiliza el lugar que el escritor argentino le otorga al *ready-made* de Duchamp para pensar formas en que esta imagen-concepto se desgrana en los textos literarios. El propósito de este artículo es dar cuenta de uno de los modos en que

el escritor concibe esta noción que sirve para iluminar otras narrativas que priorizan cruces entre literatura y arte contemporáneo. Las ficciones que recorrerá este ensayo son *La virgen Cabeza* (2009), *Romance de la negra rubia* (2014) y dos autobiografías de *El gran vidrio* (2007) de Mario Bellatin.

Fue Graciela Speranza (2006) quien estudió con rigurosidad el paso de Duchamp por Buenos Aires y la huella dejada en el arte y la literatura latinoamericana. Acerca del *ready-made* creado por Duchamp, Speranza recupera una anécdota del propio Aira quien relata en «Particularidades absolutas» (2001: 13) sobre su escena iniciática de escritura a partir de una escena vivida de la infancia que se replica en un «prefacio» que Aira escribe (o dice que escribe) de niño. Para Aira su relato ya estaba «a medio escribir» en su propia experiencia que organiza y ordena a esa escritura. En este sentido, Speranza sentencia:

La fórmula mágica para escribir el mundo sin tener que escribirlo ya existe en otro campo y se llama *ready-made*; el niño César Aira, se deduce, empieza a escribir bajo el efecto Duchamp. (Speranza 2006: 292)<sup>1</sup>

Por su parte, Sandra Contreras relaciona el *ready-made* en Aira a partir del perspectivismo puesto en juego en las novelas del ciclo pampeano y que permite definir «la espacialidad de la novela en términos de puntos de vista, de posicionamientos, y efectos ópticos» (2001: 65).<sup>2</sup>

La pregunta, entonces, que podemos hacernos es ¿De qué manera el *ready-made* duchampiano cobra visibilidad en un texto literario?

En este artículo me voy a centrar en un tipo posible de aparición del *ready-made* en la literatura que el propio César Aira denomina *libro ready-made*. La hipótesis de partida es que este *libro ready-made* al que refiere Aira funciona como figura del arte que se expande hacia la forma narrativa en los textos de Mario Bellatin y Cabezón Cámara respectivamente.

En el ensayo *Las tres fechas* (2001) Aira desarrolla lo que para él implica un *libro ready-made*. Toma casos como el del escritor Ackerley quien escribe sus textos a partir de su diario de viaje o bien, casos como el de Foster quien se limita a recopilar sus cartas y editarlas en forma de libro. Ambos son, para el escritor argentino, *libros ready-made* porque ya estaban escritos desde el momento en que

---

<sup>1</sup> Speranza también señala el interés por el *ready-made* como un procedimiento —entre otros creados por las vanguardias y privilegiados por el escritor— para proponer un «continuo narrativo» como una operación conceptual capaz de incluir «todo» (desde la «mala forma» hasta la convivencia de saberes diversos).

<sup>2</sup> No quiero dejar de mencionar que Mariano García (2007) cuando releva la conexión entre Aira y Duchamp advierte un asunto que liga al artista y al escritor argentino: la indiferencia asociada a la idea de belleza. García explica que para que esta indiferencia ocurra es «necesario un absoluto desinterés que permite negar toda significación tanto al objeto como al gesto; que todo se convierta en <acto puro>» (2006: 98). En efecto, la indiferencia es una prédica que Aira no solo tematiza, sino que lo convierte en procedimiento en muchas de sus historias y que retomaré más adelante para el caso de Cabezón Cámara.

se sucedieron los hechos y actúan retrospectivamente sobre éstos.<sup>3</sup> Esta lectura resulta sugerente para analizar un modo de funcionamiento de esta reformulación aireana del *ready-made*. La vida del artista o del escritor se vuelve libro desde el momento en que su vivencia se narra como un acontecimiento. O en verdad el libro ya tenía existencia a partir de las propias experiencias del artista o escritor. Aclaremos: experiencias ficcionalizadas en personajes que mucho o poco tendrán que ver con las experiencias reales de los escritores. Independientemente del grado de autofiguración que los textos literarios presenten cabe destacar que el *libro ready-made* funciona como una figura que parte de lo hecho (un episodio de la vida del narrador, por ejemplo) hacia lo no hecho (constituir la experiencia en un libro impreso, una canción) y se despliega fuertemente en las ficciones en cuestión.<sup>4</sup>

## 1.2. Mario Bellatin: la vida que se escribe y se hace libro

Mario Bellatin en *El gran vidrio*, particularmente en las autobiografías «La verdadera enfermedad de la Sheika» y «Un personaje en apariencia moderno», aborda una idea de libro cuya línea entre literatura y vida se amalgaman para producir un relato que nunca es el libro que el lector lee, pero siempre se parece y cuyas alusiones conducen a una obra abstracta, abierta y en proceso. El narrador y escritor aparece miniaturizado en la ficción como el escritor mario bellatin.<sup>5</sup> En «La verdadera enfermedad de la Sheika» emerge la imagen de un escritor que sueña, entra en trance y encuentra allí su fuente de escritura y en «Un personaje en apariencia moderno» en cómo la literatura y la vida producen

---

<sup>3</sup> «La experiencia se escribe a sí misma en tanto se organiza psíquicamente en el que la vive. Una utopía recurrente en los escritores es escribir y vivir a la vez de modo de ganar tiempo. En los hechos, casi siempre algo se escribe mientras sucede la experiencia: diarios, cartas, notas. Ackerley había llevado un diario en su viaje a la India, que le sirvió de base [...] para escribir *Hindoo Holiday*. Foster fue más lejos, porque compuso *The hill of Devi* sin escribir nada, salvo unas páginas de introducción y transición: se limitó a recopilar las cartas que había enviado. De modo que es un *libro ready-made*: ya estaba escrito desde el momento en que sucedieron los hechos, lo que actúa retrospectivamente sobre éstos e identifica la escritura con la experiencia: lo que sucedió no fue otra cosa que la escritura de un libro» (Aira 2016: 48, énfasis mío).

<sup>4</sup> César Aira también desarrolla su interés por pensar en Duchamp en relación a la literatura en su libro *Sobre el arte contemporáneo seguido de En La Habana*, Buenos Aires, Literatura Random House. El escritor ensaya diversas hipótesis acerca de la figura de Duchamp en el arte contemporáneo y los puntos de encuentro con el discurso literario. Propone que en el potencial de las imágenes podría hallarse un anticipo de la literatura. En esta línea, el escritor destaca que Duchamp se inspiró en Roussel en sus juegos de palabras para pensar en obras como *El gran vidrio* o los diferentes *ready-mades* y Aira se inscribe así en la tradición duchampiana al tiempo que incorpora el procedimiento rousseliano pero inspirándose en imágenes.

<sup>5</sup> Para una lectura desde el abordaje autobiográfico sugiero las lecturas de Cherri, L. (2015), «La imagen de autor en Mario Bellatin y el <pequeño dispositivo pedagógico>», en *IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas*, 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre y Donoso Macaya, M. (2007), «Yo soy Mario Bellatin y soy de ficción» o el paradójico borde de lo autobiográfico en «El Gran Vidrio», en *Revista Cineaste*, 40(1), 96-110.

un efecto de choque, de confrontación al combinar escenas de la vida de Bellatin y su hacer como escritor con las múltiples personalidades de las autobiografías: niño, escritor, religioso, mitómana, marioneta, el escritor mario bellatin, etcétera. De esta manera, mientras que en «La enfermedad de la sheika» se hace referencia a dos libros distintos uno que pareciera ser la historia que el lector está leyendo y el otro, el sueño que le vendió a la revista *playboy*, lo que conforma el centro del relato en realidad es un corpus de textos, de historias sobre el sueño, el recuerdo y el trance del narrador vinculados a sus prácticas religiosas en las que vivir y escribir son coincidentes con la imagen del autor Mario Bellatin y por lo tanto el *libro ready-made* ya está sugerido en el texto. Cabe recordar que esta autobiografía comienza con la visita del narrador a la casa de un supuesto matrimonio que él dice haber retratado en su último libro, que la mujer y el marido lo insultan por haber vendido el sueño a la revista (titulado «La enfermedad de la sheika»), y que, en ese marco, el narrador recuerda la historia de la líder espiritual, un sueño y una serie de accidentes que multiplican los relatos circulares. De allí que la autobiografía remita a un corpus de historias, relatos y textos que se diseña al interior de la autobiografía; nominalizo algunos para ilustrar este corpus textual que trazan el propio cuerpo de la escritura:

1. Relato sobre la visita del narrador a un matrimonio que retrata en su último libro y que tiene un perro carente de pelaje llamado Lato.
2. Relato sobre el padre del amigo del narrador a quien ese perro le perteneció anteriormente.
3. Alusión a un sueño del narrador vendido como relato a la revista *Playboy*.
4. Relato del sueño místico sobre la enfermedad de la sheika.
5. Recuerdo de otra derviche de la comunidad sufí, Cherifa quien fue atropellada por un vehículo cuando salió a comprar el té.
6. Dentro de este recuerdo, evocación del narrador acerca de un sueño con Cherifa viajando en un autobús con la mujer del comienzo de la autobiografía y el perro carente de pelaje, Lato.
7. Relato de un sueño de muerte sucedido en un trance en el que el narrador lleva al hombre del matrimonio en una ambulancia. Esto desencadena: la noticia de la muerte del amigo, Nuh, afectado por el sida en cuyo velorio los derviches giradores realizan su liturgia.
8. Recuerdo de la muerte del amigo caído desde el coro de una iglesia.

Estos son algunos de los relatos que se van imbricando en la autobiografía; entre recuerdos, trances y sueños, pero también rituales, profecías y literatura (los libros que escribe el narrador) ocurren estas historias en diversos planos cuyo pasajes o transiciones no son del todo claras. Entre el sueño y la vigila, entre la experiencia y el recuerdo, el narrador que carece de un brazo (cuya prótesis fue arrojada al Ganges) escribe su vida concomitante y análoga a la imagen del autor «Mario Bellatin» (que carece de un brazo, que se convirtió al islam, que es escritor) en la que conjuga lo ya hecho con el futuro por venir:

La escritura como profecía, ha dicho la sheika en más de una ocasión. No en vano en la religión islámica el milagro es un libro y nosotros somos sólo una letra de ese libro. (Bellatin 2007: 98).

En este sentido, se trata de un corpus textual concentrado en la imagen de un libro, un *libro ready-made* capaz de unir sueños y profecías realizadas en el instante mismo que el narrador/autor las evocó o imaginó en sus sueños, experiencias y recuerdos.

La tercera autobiografía «Un personaje en apariencia moderno» complejiza estos niveles para confrontar eso que se reconoce como «la vida del escritor Mario Bellatin»<sup>6</sup> y el juego de la ficción en la que sus otras personalidades se despliegan: la marioneta, la mitómana, el escritor, todos ellos narradores de esta autobiografía. Alan Pauls (2014) denomina a estas escenas «vidas *ready-made*» para referirse a los textos del escritor del que parece provenir el material del que están hechos y el soporte en el que se inscriben. También los llama *biografemas*, o «bloquecitos de vida ya encuadrados» que funcionan como artificio en el texto y que son legibles y articulados estéticamente. El crítico y escritor realiza una operación de lectura que resulta significativa: equipara «vida y literatura» al poner esos retazos de vivencias de Bellatin al mismo nivel que cualquier idea de obra o ficción. En efecto, uno podría advertir que esos «bloquecitos de vida» son parte del texto literario como un material más de trabajo. Para Pauls se trata de una literatura expandida que, alimentada por el giro conceptual y performático, pierde especificidad e imponen reglas o axiomas más allá de las historias que quieran contar. Y en este sentido, Bellatin realiza un movimiento semejante al de las prácticas religiosas en *El gran vidrio*: le concede estatuto literario a esos fragmentos de vida propia. Pero de vida propia atravesada por el artificio de la ficción. Lo que Julio Premat (2017) a partir del análisis de la tapa y contratapa del libro denomina «la autobiografía como prótesis» (391), la literatura como objeto artificial a partir de un hermetismo («a este libro no se lo entiende» (389) dice Premat). Es decir, un libro escrito que requiere de una «fachada» que es la tapa con la imagen de un edificio destruido y que pretende explicar «las fiestas de cristal» tal como la contratapa quiere especificar. Una fachada, siguiendo a Premat, para volver al libro inteligible.<sup>7</sup>

Esta tercera autobiografía que articula una sospechosa unidad al hacer converger diferentes momentos de las experiencias de Bellatin diseña un *libro ready-made* en el que vida y literatura se vuelven indiscernibles para constituir puro artificio y material literario.

---

<sup>6</sup> Me refiero a las alusiones explícitas sobre la vida de Bellatin como, por ejemplo, nombrar los títulos de sus novelas o aludir a historias de su vida que circulan en numerosas entrevistas como el hecho que en su infancia escribió un libro sobre perros, entre otras referencias.

<sup>7</sup> Premat, J. (2017), «Fachada» en Walker, Carlos (comp.). *Mil Hojas, formas contemporáneas de la literatura*, Santiago de Chile, Hueders.

Además, *El gran vidrio* cuyo subtítulo se presenta como tres autobiografías también está construido a partir de otros textos que circularon previamente y en este sentido, invita a realizar una lectura diferente respecto a lo establecido con Gabriela Cabezón Cámara como se verá en el siguiente apartado. Me refiero a que en el caso de la autobiografía «Mi piel luminosa» aparece publicada en el sello de *Los cien mil libros de Mario Bellatin* bajo el título *La novia desnudada por sus solteros... así*. También en *La escuela del dolor humano de Sechuán* aparecen fragmentos de la misma historia. Algunas otras variantes aparecen en revistas o en pequeños fragmentos en otras publicaciones del escritor.<sup>8</sup> Otro caso se da con el texto *Giradores en torno a mi tumba* (2014) que podría referir a los derviches de la historia de «La verdadera enfermedad de la sheika» aunque en verdad el texto remite a diversas historias ficcionales y no ficcionales de escritor.

Retomando a Bourriaud, el crítico establece que, con *Rueda de bicicleta*, Duchamp trasladó a la esfera del arte el proceso capitalista de producción abandonando los materiales convencionales que representaban el trabajo preindustrial para producir arte. Entonces, el artista —sostiene Bourriaud— ya no trabaja más con la materia clásica del arte y se convierte en un consumidor de la producción colectiva. Esto suscita una pregunta obligada en el caso de los textos literarios: ¿Qué ocurre con la escritura que sigue siendo materia de la literatura, aunque haya una propuesta en la que los materiales circulan de un terreno a otro? Bellatin se convierte en su propio consumidor puesto que interviene, edita, copia y pega fragmentos de su escritura que forma parte de un proceso creativo que está siempre en obra, haciéndose. Él mismo a partir de las posibilidades de la escritura digital recorta sus textos y también otros materiales —como con la fotografía— para reutilizarlo en futuros proyectos y así formar nuevos *libros ready-made*.<sup>9</sup>

### 1.3. Cabezón Cámara: el libro que se vive

El *libro ready-made* aireano se pone a funcionar en la novela *La Virgen Cabeza*. Puesto que, a través de la enunciación escénica aquella en la que Qüity narra su periplo y Cleo interviene la escritura, surgen diversas figuraciones del «libro» que merecen su desarrollo específico. Para comenzar, la pregunta de partida es

---

<sup>8</sup> Goldchluk, G. (2011), «Lecciones de realismo para una liebre muerta (sobre la obra de Mario Bellatin)»: *Simposio Internacional Imágenes y realismos en América Latina*, Leiden, 29 de setiembre al 1 de octubre de 2011.

<sup>9</sup> En relación con este aspecto de la reutilización de fotografías y para un análisis sobre fotografía en la obra de Bellatin sugiero dos lecturas importantes: 1) Schmitter, G. (2017), «Construir sentidos en el umbral: el formato texto-foto-amalgama de Mario Bellatin», *Pasavento, Revista de Estudios Hispánicos*, 5(1), invierno, 16-36; 2) Gras, D. (2017), «Shiki Nagaoka: la postfotografía como estrategia bioficcional del fake», *Literatura y Lingüística*, 36, 177-204 (<http://ediciones.ucsh.cl/index.php/lyl/issue/view/148>) quien analiza el cuestionamiento que Bellatin realiza hacia la noción de verdad que la fotografía ofrece, pero también para pensar en la importancia del simulacro en la figura de Bellatin.

la más evidente: ¿Por qué *libro ready-made*? En la conceptualización de Aira, el escritor se refiere a aquellos casos en los que el escritor compila escritos de la vida cotidiana (diarios de viajes, cartas) y los ofrece como libro. Pero también contempla esa potencia que alberga toda la literatura de actuar de modo retrospectivo sobre los hechos en virtud de que ese material del que está hecha la literatura siempre es susceptible de pensarlo como fragmentos, episodios, alusiones de la vida del escritor (sean explícitos o implícitos). Pero además hay otra cuestión para precisar: en el caso de *La Virgen Cabeza* si bien hay atisbos relacionados con autofiguras siempre se trata de una magnificada ficción. Aunque en el epílogo final se quiera indicar lo contrario. Así, la novela presenta a una narradora que se figura como escritora y realiza una serie de operaciones de escritura a saber:

- a) relata su experiencia desde que ingresa a la villa, la desalojan y se dedica a escribir
- b) el relato que el lector lee aparentemente es el libro que la narradora está escribiendo en su presente de enunciación y que incluye las grabaciones orales de Cleo transcritas por Qüity
- c) además, la narradora a lo largo de toda la novela refiere a la composición de una ópera-cumbia, al parecer en autoría compartida entre ella y Cleo, cuyos derechos de *copyright* prohíben su reproducción. Aunque el lector pueda suponer que parte de esta ópera-cumbia está referida en varios epígrafes que inauguran los capítulos y que, en efecto, son versos de rima libre en *spanish*. Como si esa canción fuera una nueva versión del relato del libro
- d) por último, como resultado de la impresión del libro que el lector supuestamente lee se añade un epílogo en donde se agrega una carta que Cleo le deja a la narradora, un comentario de ésta y una respuesta para Cleo.

Qüity relata su historia alternando un presente de enunciación y un pasado reciente que le permite establecer una reflexión acerca de los hechos que cuenta al tiempo que le muestra al lector la versión de Cleo como indiqué en a) y b). Esta característica general de toda la novela da lugar a las diversas imágenes de libro que esa escritura engendra: «Y ahora estás haciendo este libro y yo me imagino que se lo vas a vender a Hollywood y que el hijito troló y salvadoreño de Madonna va a interpretar mi papel» (2009: 24) esta es la voz de Cleo que graba, pero también la propia de Qüity que refiere a su propia escritura: «Por eso este salón blanco, estas ventanas blindadas, esta temperatura controlada. Escribo lo que pasó antes y nada o casi nada varía a mi alrededor...» (2009: 27). La narradora constantemente marca la diferencia entre su presente de enunciación primero refugiada en el Tigre y luego instalada en Miami una vez que los hechos (el periodo de prosperidad en la villa y posterior desalojo violento) pasaron. Del mismo modo que como parte de un pasado un poco más reciente, Qüity compone las letras de una ópera-cumbia que lanzó a la fama a Cleo como se indicó en c):

Qüity, mi amor, yo me doy cuenta de que estoy en la tele por la Virgen y por los muertos y por vos que escribiste casi todas las letras de la ópera cumbia que me lanzó a la fama latina mundial. (Cabezón Cámara 2009: 24)

Qüity refiere a los derechos de *copyright*: «Fue acá en Fort Lauderdale donde le compusimos estos versos al Torito. Podemos incluirlos en el libro porque no son parte de la ópera cumbia» (2009: 100). Una ópera-cumbia que funciona como una escritura enigmática puesto que no se reproduce en la novela o justamente lo contrario cuyas alusiones abren una posibilidad. Se trata del conjunto de epígrafes con el que comienzan muchos capítulos:

Todo empezó con los canas/que me rompieron la cara/ahí vino Santa María/que me la dejó bien sana/y dijo que no quería/que yo ande chupando pijas/como crazy todo el día. (Cabezón Cámara 2009:33)

Este es el primer epígrafe que aparece en el quinto capítulo y que muestra dos cuestiones: por un lado, que esa ópera-cumbia está escrita en primera persona puesto que la canta Cleo, aunque sabemos que la letra le pertenece a Qüity. La segunda, que si bien es exigua su presencia y más adelante se intensificará, está escrita en español con algunas palabras o expresiones en inglés (el verosímil podría ser porque las protagonistas residen en Miami) pero también advierte sobre el auto-exilio a Norteamérica (ironía con la que trabaja la novela) y la combinación de la lengua literaria y popular:

En el humus sin igual/ de esta pampa singular/nos pusimos a cavar/ y nos brotó un manantial: más fuerte que carro hidrante,/mejor que gas hilarante,/ fuente de agua mineral/milagroso y refrescante/como las waves del Jordán. (Autor 2009: 69)

O: «Aguante, Virgen Cabeza/que esta Catedral miseria/is very serious thing/aunque una fiesta sin fin de pura merca y cerveza nos tenga de la cabeza» (85). Masiello (2001) establece que frente a ciudades neoliberales que construyen relatos totalizadores surgen proyectos literarios que intentan intervenir y construir desde el fragmento y desde una propia invención. En este sentido, para la crítica la inscripción de lo popular retorna para sostener esta tensión. De esta manera, las narrativas se asientan en su rebelión contra el orden establecido y de allí que los temas, los espacios y los lenguajes que las ficciones despliegan se vuelvan «ingobernables», explica la crítica. La mirada de Masiello advierte acerca de algunas características que las ficciones despliegan en torno a esta cuestión de lo popular. En *La Virgen Cabeza* esta presencia se desarrolla en diferentes planos (el espacio de la villa, los temas centrales que urde) pero sobre todo en la puesta en abismo que se ilustra a través de la escena enunciativa entre Qüity y Cleo. Esto significa que la combinación y unión de la lengua intelectual de Qüity y la villera y travestida de Cleo inscriben una invención de lo popular que desarticula relatos homogéneos, Masiello esgrime:

Aunque a menudo es acusada de actuar en favor de los intereses de las elites, como tantos críticos culturales han señalado últimamente, la literatura que regresa a los orígenes populares expone las mutilaciones del cuerpo social y revisa esas suturas con las que se pretende inútilmente ligar las partes fragmentadas. Finalmente, nos permite reflexionar sobre las intervenciones del conocimiento para llenar los vacíos y nos incita a pensar en el movimiento que gobierna la política y la forma de los textos. (Masiello 2001: 287)

Por ello, todos estos epígrafes de la ópera-cumbia además duplican la historia que el libro cuenta: el momento epifánico de Cleo, la creación del estanque, la fiesta en la villa, entre otros sucesos. Como si se tratara de un relato miniatura que ofrece la misma historia con variaciones como las del verso, la lengua y la enunciativa, un gesto barroco propio de la impronta de Cabezón Cámara. En este sentido, la conjunción entre Qüity y Cleo, una escritora de clase media devenida villera; la otra, de clase baja devenida médium y artista popular conjugan escritura y oralidad creando un cuerpo escrito en el que la prosa y el verso se anudan para producir un corpus textual: una novela a dos voces, una ópera-cumbia y versos para un amigo muerto (me refiero al poema que se inserta en la novela). Esta insistencia en el lenguaje poético que Cabezón elabora por debajo de la trama sirve para trabajar con los efectos en el lector y que es trabajada por la escritora no sólo en *La Virgen Cabeza* sino también en el resto de sus novelas, de allí que se haya señalado la base octosílaba que utiliza en *Beya* y *Romance de la negra rubia* respectivamente. Aquello que Masiello (2013) observa en la poesía en tanto que construye un cuerpo. A partir del acento, la entonación o el ritmo es que pueden surgir lecturas alternativas y «tocar el oído del lector» como expresa la crítica. No olvidemos los juegos con el lenguaje que Cabezón Cámara dispone en la trama no sólo al insertar poemas con determinada métrica y ritmo sino también otros fragmentos como la propia ópera-cumbia y los versos, pero también en su prosa cuya cadencia involucra la cuestión sonora y el ritmo como característica que se destacan de su escritura. Como dice Masiello a propósito de algunos textos poéticos que trabaja, tratan de crear una experiencia de lectura que involucra al cuerpo de quien lee. Esta puesta de Cabezón Cámara de un lenguaje subrepticio que juega con lo poético sirve para sostener la otra línea narrativa: la tematización permanente entre vivir o escribir, entre contar la vida de la escritora o realizar una «pura ficción» que se presenta como un contrasentido en el personaje-escritora que narra su vida. *La Virgen Cabeza* figura un *libro ready-made* que instala la paradoja entre «vivir o escribir» o «vivir para escribir» porque desde el momento mismo de los acontecimientos el libro ya está hecho. Esta tematización es inseparable de la forma del relato.

De forma similar, la narradora de *Romance de la negra rubia* tematiza su escritura a partir de la enunciación escénica en la que el lector advierte que ella narra desde un lugar de escritora luego de haber transitado una experiencia única que fue sobrevivir a su acción de quemarse a lo bonzo, enamorarse e injertarse el rostro de Elena. Siempre el presente de enunciación es el de la escritura retirada:

Acá estamos ella y yo frente al espejo de su boudoir, el que dejó para mí como dejó este piso de mil metros que ahora compartimos con Tazio y Hans, donde yo escribo, tomo vino y trato de no fumar y ellos no sé muy bien qué hacen con su vida... (Cabezón Cámara 2014: 53-54)

O:

...y se abrió la primera fisura de la grieta que nos juntó como siamesas la que me hizo a mí ser yo y mirarla a ella cada vez que me cruzo en un espejo y cada tarde cuando escribo como si hablara con Elena con su boudoir: escribo viéndonos. Escribo con ella para ella y así acabamos las dos con esta obra. (Cabezón Cámara 2014: 55)

Una escritura que se multiplica en estas escenas que son estructurales para la trama. Por eso también posee un epílogo cuyo subtítulo es «Ahora» donde Gaby narra su presente a partir de una escena de escritura:

Cuando alzo la vista lo que veo es el río. Me despierto temprano, no tanto como para ver los reflejos rosados del amanecer en el vasto horizonte marrón y celeste de mi piso vigésimo, pero lo suficiente para gozar de la mañana [...] Supongo que dicho esto, dicho qué es lo que me hace feliz hoy, no hace falta que aclare que llevo una vida tranquila y que tengo un escritorio contra una ventana y que desde ahora, desde acá mismo, me relato mi vida porque creo que es un libro. Porque siempre quise escribir uno y ha de ser que soy una de esas personas que no pueden separar arte de vida y la vida me quedó así, medio barroca, retorcida como una torre de Borromini, confusa, agujereada, pegoteada, derretida, diría, con los contornos que no termina de transformarse en otra cosa y no puede ser más que lo mismo en un derrumbe congelado antes de licuarse del todo. Desde esa caída que no cae, desde esa suspensión escribo. Y escribo cosas como esta. (Cabezón Cámara 2014: 68)

Gaby escribe un romance de su vida, de un conjunto de vivencias que la transforman de manera radical y de la que pareciera que la única forma de capitalizar ese pasado reciente es por medio de la escritura. Porque *Romance de la negra rubia* busca tematizar y convertir en procedimiento la vida de una artista-escritora que quiere acercar el arte (y la literatura) a la vida, pero, aunque diga que lo hace, la novela exhibe esto como una problematización: o se vive o se escribe cuestión sobre la que la literatura siempre produce, reflexiona y genera hipótesis como respuesta. Por ello, para escribir, Gaby necesita alejarse, retirarse y permanecer en soledad. La protagonista deja su militancia, renuncia a su puesto de gobernadora, se corre de la acción o podríamos decir que se «sale de la vida» para dedicarse a la escritura. Como si fueran destellos de la figura que Barthes piensa para escritores como Kafka, la de la soledad práctica, empírica que tiene el autor a la hora de escribir. Barthes reflexiona sobre la soledad como necesidad en tanto una condición trascendente del «Hacer la Obra» o como florecimiento en tanto «Aflojamiento de las restricciones impuestas por el mundo» (2005: 313). Claro que se trata de Gaby que poco tendrá que ver con la Gabriela autora y por ello, la soledad se figura en el nivel del relato como si se tratara por medio de la

escritura ficcional de reflexionar sobre *la escritura de vida* a la que alude Barthes quien esgrime:

La experiencia-en la obra proustiana-bajo su nueva luz, introduce, diferente de la biografía, *la escritura de vida* [...]. El principio nuevo que permite esta nueva escritura= la división [...] incluso la pulverización del sujeto. (Barthes 2005: 278-279)

Se trata no de una simple adecuación de la escritura y la vida (una simple biografía dice Barthes) sino de las escrituras y los fragmentos de los planos de la vida. De este modo, se figura un *libro ready-made* que devuelve al lector una historia hecha de retazos de una vida de ficción. Se vuelve más interesante esta tematización entre la escritura y la vida si prestamos atención a las formas de producción que desarrolla Cabezón Cámara en la que el trabajo en colaboración, la reedición de un texto con cambios o la realización de un mural colectivo en relación con *Beya* (2013)<sup>10</sup> justamente perfora una idea solitaria de la escritura.

Por ello, en ambas novelas el *libro ready-made* se disemina en diferentes pliegues del texto cuyo objetivo es transformar en tema y procedimiento el viejo dilema del escritor que vive o escribe. El intento por horadar esta diatriba se encuentra socavado por el simulacro y la ficcionalización que más que acercar la literatura a la vida reinstalan una idea de libro literario como sitio de supervivencia de la escritura. De una escritura impresa, de un libro que convive con otras formas de producción (no olvidemos que la narradora también escribe un blog), de la cibercultura, de un libro que se alude, figura, tematiza para perdurar en los pliegues de la ficción.

Pablo Oyarzún (2000) a propósito del *ready-made* de Duchamp explica el concepto de indiferencia:

Lo que destaca a la cosa solitaria o ensamblada como posible «obra» de Duchamp, como posible producto artístico, no es el proceso de su gestación material, artesanal o mecánica, indiferente al fin, que cae fuera del círculo del arte, sino el momento de la elección de indiferencia que le hace espacio de exhibición al objeto. (Oyarzún 2000: 141)

Esto quiere decir que el artista elige al objeto primero por su indiferencia. Ésta consiste en una «anestesia» (en el sentido de que hay ausencia de buen o mal gusto) que irrumpe y provoca un efecto en el espectador. Tal efecto tiene como punto de partida interrumpir el efecto mismo. Es decir, que en la propia estructura del *ready-made* el artista se identifica con la función del espectador.

Entonces, si Cabezón Cámara en las novelas *La Virgen Cabeza* y *Romance de la negra rubia* tematiza y convierte en procedimiento cuestiones ligadas a las formas de producir literatura; Bellatin directamente establece nuevos modos de hacer y producir sus obras.

---

<sup>10</sup> En los años 2013 y 2014 Cabezón Cámara y Echeverría convocan en el marco de la Feria del libro de Buenos Aires a pintar un mural y escribir en contra de la trata de personas.

Estas novelas profundizan acerca de los modos de producción tanto de la literatura como del arte. Y en este sentido, Cabezón Cámara hace visible esos procesos en la que conviven diversas leyes en torno a la propiedad intelectual al referir al *copyright* de la ópera-cumbia o al *copyleft* implícito del blog que la narradora escribe en *La Virgen Cabeza*.<sup>11</sup> En cuanto al primero, la narradora advierte que debido a esta licencia no puede reproducir la canción en cuestión. Sin embargo, la protagonista decide a través de la posibilidad de los epígrafes-poemas, hacerlo parcialmente. Este detalle del relato exalta lo que se puede considerar como «indiferencia» duchampiana por parte de la narradora. Que —siguiendo a Bourriaud (2009)— se desvincula de la idea de apropiación. Porque su elección desinteresada convierte a esos fragmentos en pequeños *ready-mades* de la ópera-cumbia a la que se alude. En este caso, no se trata de un objeto cotidiano sino de una operación semejante a «LHOOQ» de Duchamp en la que se parte de un objeto artístico y obra preexistente. Los fragmentos parciales de la ópera-cumbia se desplazan del campo de la canción sacra y popular que lazo a la fama a las protagonistas hacia el terreno de la novela para profanar los mecanismos legales del derecho a la propiedad intelectual. Porque, en definitiva, la narradora también escribe su vida en un blog cuya información está disponible y libre para todos. Se trata de una profanación ficcional, que se vuelve tema, forma del relato pero que en definitiva sigue manteniendo la firma de la escritora: Cabezón Cámara, autora de *La Virgen Cabeza*. Una firma que funciona como acto de expresión, como «gesto» de autora que instala un vacío tal como Agamben (2009) esgrime a propósito del conocido texto de Foucault sobre ¿Qué es un autor? de 1969. Precisamente esta condición intrínseca es la que permite hacer funcionar la figura del *ready-made*. Bourriaud considera como punto central de esta categoría la del desplazamiento que implica que el objeto artístico funciona plenamente cuando se exhibe en el museo. Y esto es lo que conlleva a una contradicción absoluta como rasgo fundamental del *ready-made*. En este sentido, tanto el *ready-made* duchampiano y los pequeños fragmentos de la ópera-cumbia de *La Virgen Cabeza* no se ubican en ningún campo en particular, sino que se encuentran entre dos zonas sin establecerse en ninguna. La fama de la ópera-cumbia es tan conocida por todos —argumenta la novela— que no tiene sentido referir a ella pese a que su reproducción parcial indique lo contrario. Si hay una estética de la desposesión como lee Bourriaud en el *ready-made* de Duchamp esta viene dada por la firma que articula a propietarios y desposeídos bajo un mismo mecanismo: la exposición (y producción) del objeto. Esto significa que la

---

<sup>11</sup> Al *copyright* se le opone el *copyleft* y las licencias *Creative commons*. El *copyright* es la licencia que protege el derecho de reproducción y supone que nadie puede, sin permiso de su dueño, hacer reproducciones o copias de una obra con esta licencia (o película, imagen, etc.). En cambio, el *copyleft* es una estrategia que tiene el objetivo de favorecer la libre copia, distribución y circulación de las obras, de parte de ellas o de sus versiones modificadas. A partir de esta idea, se creó una licencia llamada *Creative commons* (su traducción aproximada sería «bienes comunes creativos»). Esta licencia se utiliza mucho en blogs, bancos de imágenes y sonidos.

exposición sucede cuando una obra se firma con un nombre propio para dar validez ante los lectores (el público dice Bourriaud) a un conjunto de formas: un *libro ready-made* que forma el relato de Qüity, la ópera-cumbia, el poema al amigo muerto o el blog de la narradora.

## 2. EL LIBRO CONCEPTUAL: LA FORMA DEL RELATO

Cabezón Cámara tematiza y convierte en procedimiento el motivo entre vivir o escribir, narrar la peripecia y convertir la vida en relato reflexionando sobre modos de producción y derechos de propiedad intelectual. Bellatin, en cambio, fusiona, hibrida, mezcla sus retazos de vida para convertirlos en ficción. En ambos casos, se construye un cuerpo textual que puede provenir de la pura invención o de la vida del escritor. Y que nos recuerda que el libro ya está escrito, incluso, independientemente de que también lo acompañe una fotografía, una obra de teatro, una performance o un congreso de dobles. Me refiero a otros textos de Bellatin como *Los fantasmas del masajista* que se completa con fotografías o bien a las puestas en escena que realiza de sus obras como los casos de *La escuela del dolor humano de Sechuán* o *Poeta Ciego* o la acción performática que realizó en París sobre el congreso de escritores. En esta ocasión asistieron actores en lugar de los escritores conocidos anunciados al evento. Dichos actores habían estudiado lo que cada autor/a opinaba acerca de la literatura y el tema anunciado. Esta acción requirió de una preparación previa por parte de los actores que debieron aprenderse los textos, gestos y movimientos de los escritores invitados/as. El *libro ready-made* también se diseña por fuera del libro impreso para habitar en el espacio del arte, de la literatura y por supuesto, de la vida del escritor. De ahí que con frecuencia encontremos variantes de los textos y publicaciones de Bellatin. Nuevas versiones de una obra ya publicada o un texto previo que circuló en la web como anticipo de una ficción publicada con posterioridad o la técnica del *copy and paste* entre otras operaciones o «sucesos de escritura» como los llama el propio Bellatin.<sup>12</sup> Sobre este punto de la práctica escrituraria del escritor es trascendental el aporte de Andrea Cote Botero (2014) quien desarrolla dos cuestiones a saber: por un lado, la matriz duchampiana en donde el artista quiebra la idea de copia a partir del ejercicio de la copia intencional y por el otro, ilumina la idea de la palabra extrañada al ser reinscrita en otro contexto generando una lógica del encuentro llevada al lenguaje (en lugar del objeto) como es el caso del Bellatin. Siguiendo este análisis cabe mencionar la propuesta de Cote Botero al pensar en el proyecto de «Los cien mil libros de Bellatin». Ella esgrime:

---

<sup>12</sup>Un artículo que engloba algunas de estas características de Bellatin se detalla en Cuartas, J. P. (2016), «Los sucesos de escritura: encuadre y delineado en Mario Bellatin», *Revista traslaciones*, 3(5), 123-137.

Las maletas de Duchamp y Bellatin [La de *Los cien mil libros*] ambas participan de una dinámica de apropiación que hemos denominado de auto-ready-made donde se destaca la idea de que, en el encuentro entre el artista y su objeto, la elaboración artística, ya separada de la idea de novedad, se ofrece ella misma como producto artístico independiente. (Cote Botero 2014: 39)

De manera atinada, esta idea de *auto-ready made* propuesta por Cote Botero engloba gran parte del hacer escriturario del escritor mexicano y conforman un antecedente complementario a otros modos en donde esta imagen —concepto duchampiano se pone en juego.

Como punto de encuentro las narrativas de Cabezón Cámara desarrolladas y *El gran vidrio* de Bellatin, por caminos diferentes se encuentran en esta figuración de un *libro ready-made* formado a partir de la experiencia corporal del narrador/escritor/autor (autofigurado). Que también cabe señalar alude a una tradición sobre la novela moderna inaugurada por Cervantes en aquellas puestas en abismo del libro dentro del libro, del barroco, de Borges y de personajes como Scharlach para lo que el libro es cifra fundamental para condenar a Lönnrot para nombrar uno de los tantos ejemplos borgeanos en relación a la figura del libro. Sin embargo, la diferencia en estas ficciones se relaciona con imágenes de un libro que habita en un contexto diferente, un entorno en donde el libro no sólo es un libro impreso en papel. ¿De qué libro se trata en la era de la cibercultura y el texto digital?<sup>13</sup> Se trata de un libro virtual que sea capaz de habitar en los dos mundos, el del papel y el de las ideas: un libro conceptual. El primero, emerge del relato a partir de figuraciones de la vida del escritor. El segundo, surge de las propias experiencias del escritor para conformar un relato.

El *libro ready-made* adquiere distintas dimensiones o alcances en cada uno de los casos que hemos recorrido. Mientras que en *La Virgen Cabeza* y *Romance de la negra rubia* se trata de figurar un libro en el que la narradora cuenta su vida, su experiencia y la convierte en libro impreso y canción-poema. En *El gran vidrio* se trata de desplazar aquellas referencias sobre «Mario Bellatin» del campo de lo real (en relación con la vida del escritor) hacia el plano de la ficción para plasmar diversas imágenes de libros (a partir de un corpus de textos, relatos, sueños), al tiempo que la propia vida del escritor se convierte también en *libro ready-made*. Éste permite mostrar diversos procesos de producción o reflexiones al respecto dejando huellas del hacer escriturario.

Boris Groys (2014) refiere al arte post-Duchamp en el contexto contemporáneo y reflexiona sobre la irrupción que se producía entre el trabajo del artista y la obra realizada. Una obra que en la actualidad se encuentra alienada y cuyo trabajador-artista se ha proletarizado. Por ello, el filósofo se pregunta qué pasa con el cuerpo del artista cuando el trabajo resulta alienado. De esta manera, Groys sentencia que el cuerpo del artista se vuelve *ready-made*: «Uno

---

<sup>13</sup> Cabe añadir que Mario Bellatin participa activamente en el espacio virtual escribiendo en blogs como por ejemplo en el de Daniel Link (<http://linkillo.blogspot.com.ar/>) o bien, en revistas, diarios virtuales u otros espacios de la web.

puede decir que es precisamente este cuerpo del trabajador modernizado el que es usado por el arte como *ready-made*» (127). Es interesante este punto de vista que Groys propone en la que el mundo del arte no está exento de los cambios del mundo capitalista y global y cómo éstos alcanzan al artista. El filósofo toma como ejemplo el caso que ofrece la performance de Marina Abramóvic «The Artistic is present» realizada en el MoMA de Nueva York en el año 2010. Allí, la artista se sentaba a lo largo de todo el horario de apertura del museo expuesta a la mirada del espectador que podía sentarse frente a ella a observarla. Groys lee esta acción como una tematización de la disciplina y esfuerzo que se requiere para permanecer toda la jornada laboral en el museo al tiempo que su cuerpo se sometió a las mismas condiciones que las obras del MoMA.

Pero ¿Qué pasa en el terreno de la literatura con el cuerpo del escritor, con su obra y su condición de trabajador? Una condición que poseen estos escritores es mostrar sus producciones como procesos abiertos: siempre están reescribiendo, republicando, modificando sus textos; colaborativos: muchos trabajan con otros artistas o escritores; y versátiles: Bellatin experimenta con otros soportes o prácticas artísticas. Esto implica una afirmación del propio trabajo del escritor, una política de la producción literaria.

Ahora bien, en diálogo con Groys si el cuerpo del artista se vuelve *ready-made*, en el caso del escritor, éste también lo hace, pero en diferentes niveles y procedimientos: mientras que Bellatin utiliza su vida como material y fuente de escritura; Cabezón Cámara figura y tematiza la situación del artista, del escritor y de la experiencia que se vuelve relato. Son escritores que recomponen aquel vínculo entre obra (en este caso ficciones escritas) y el cuerpo del artista porque la escritura media entre ambos.

Esto marca una distancia entre la literatura y las prácticas artísticas puesto que, como expresa Aira, la literatura es obra y discurso al mismo tiempo.<sup>14</sup> Es en este sentido, que las diversas figuraciones del *libro ready-made* que se despliegan en estas novelas tanto en el cuerpo del narrador/escritor como el de la escritura que desarrollan y la convierten en «libro» constituyen la forma misma del relato. Se lee un libro que a su vez corresponde a otro figurado en el que se cuentan episodios de la vida de ese escritor (muchas veces concomitantes a las imágenes reales de los escritores, otras, no tanto) al tiempo que esas historias son el núcleo del relato que el lector tiene entre sus manos. Una escritura material, un libro impreso que aboga por establecer continuidades (a partir de las autofiguraciones, las transposiciones) con los cuerpos reales de los escritores que se figuran e inscriben en un *libro ready-made*.

---

<sup>14</sup> Las palabras precisas del escritor argentino son: «A la literatura le es más difícil establecer la duplicidad de obra y discurso porque ella ya es discurso» (Aira 2016: 47).

### 3. CODA: DOS ESCRITORES, UNA MISMA TRADICIÓN DE LA RUPTURA

Estos escritores como Bellatin, Aira y Cabezón Cámara establecen diversos vínculos con prácticas, procedimientos y usos de técnicas vanguardistas desde Duchamp, Roussel y Cage, hasta el surrealismo y las reelaboraciones de las vanguardias de los sesenta y setenta, el arte conceptual y el arte político. Sin embargo, considero que estos escritores no producen desde una propuesta de «retornos» de estas prácticas en el sentido que diera Hal Foster (2001)<sup>15</sup> sino que están más interesados por inscribirse, desde su práctica literaria, en el proceso contemporáneo del arte más allá de sus divergencias. Laddaga (2007) es más contundente al respecto y establece:

Estos escritores toman los modelos para las figuras que describen menos de la larga tradición de las letras que de otra más breve, la de las artes contemporáneas, tanto que es posible preguntarse si no obedecen [...] a una fórmula que podría cifrarse [...] de esta manera: toda la literatura aspira a la condición del arte contemporáneo. (Laddaga 2007: 14, énfasis en el original)

Mi punto de vista y en virtud de lo que se ha venido analizando, es que no se trata de dirimir entre la larga tradición de las letras (con la que los autores del corpus también dialogan, se distancian o retoman) o la del arte contemporáneo, sino la de inscribirse en condición de coetáneos, de prácticas, modos de hacer como parte de un mismo proceso. Aquello que Aira (2016) se pregunta:

¿Por qué la literatura contemporánea no tiene enemigo propio? ¿Por qué no existe un Enemigo de la Literatura Contemporánea? Quizás no existe algo que haya sido institucionalizado como <literatura contemporánea>. (Aira 2016: 48)

Y en efecto, es posible pensar en una literatura contemporánea a la vez que esta idea no se ha institucionalizado. Entonces, la crítica literaria toma los parámetros del arte contemporáneo para situarla. No obstante, si bien podría convertirse en debate el hecho de definir una fecha de comienzo para el arte contemporáneo —siguiendo a Aira en su ensayo sobre el tema— se podría decir que «de Duchamp para acá» el arte realiza su mayor viraje e ingresa en una nueva era. Esto sirve para pensar en las referencias que muchas narrativas desarrollan respecto de las vanguardias ya se por la utilización y/o transposición de algunos procedimientos y que instala la pregunta por el tipo de inscripción que estos textos quieren mostrar. Sin embargo, es posible considerar que estas referencias

---

<sup>15</sup> A partir del concepto de «acción diferida» tomado del psicoanálisis, Foster (2001) realiza una lectura sobre la relación entre las vanguardias históricas y las neo-vanguardias. De esta manera, los artistitas de los sesenta y setenta recuperaron procedimientos de aquellas (como el ensamblaje, el *ready-made*, el arte reticular, el collage, la pintura monocroma y la escultura construida) para «retornar» y tener una posición crítica de las propias convenciones, de las posiciones autónomas y de las condiciones históricas. En este esquema complejo debe entenderse que para Foster la vanguardia continúa retornando, pero desde el futuro y de ahí su paradójica temporalidad. Cf. Foster, H. (2001), *El retorno de lo real. Las vanguardias a finales de siglo*, España, Akal.

y usos (que las narrativas del corpus también efectúan) tienen su importancia en tanto utilización de los procedimientos, de los homenajes, filiaciones o diálogos que establecen con ellas al tiempo que construyen su propio camino e impronta en el contexto global y local en el que se desarrollan dichas producciones. Entonces, en este caso ya no se trataría de un arte contemporáneo enraizado en los comienzos que Aira determina sino en un momento más cercano en el tiempo como el que Laddaga (2007) o Andrea Giunta (2012) piensan. Aquí se presenta una superposición de contemporaneidades posibles que enriquecen el debate. La reflexión de Julio Premat (2013) puede resultar iluminadora en este sentido ya que advierte cómo en el campo literario (tanto desde la crítica como desde los escritores) se utiliza el concepto de vanguardia para pensar las ficciones contemporáneas. El crítico reconoce que es problemático usar este término que puede significar cosas diferentes y se propone analizar «el relato» que circula sobre la vanguardia en lo contemporáneo. De este modo, observa que en dichos relatos existe, por un lado, cierta nostalgia acerca del fenómeno vanguardista (y su carácter utópico) y por otro, el hecho de que este término aún sigue teniendo una serie de valores intrínsecos como: la originalidad, el arte de rebelión, el antiautoritarismo, que permiten este retorno y operatividad en su uso y en su instrumentalización (en particular referidos a las vanguardias de los sesenta y setenta). Y en este sentido, la vanguardia funciona como un «vector de producción de teorías, pensamientos y textos: una maquinaria de discursividad» (Premat 2013: 14). Considero que esta máquina de discursividad también fue absorbida y reelaborada por la literatura que como bien expresa Montaldo (2017) «entró en otro estadio de sí misma» (113).<sup>16</sup> En este sentido, estas narrativas actualizan su presente a partir de instrumentalizaciones y diálogos con su propia tradición literaria que les atribuye su impronta de contemporaneidad.

#### BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, G. (2009), *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- AIRA, C. (2001), *Las tres fechas*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- AIRA, C. (2016), *Sobre el arte contemporáneo seguido de En La Habana*, Buenos Aires, Literatura Random House.
- AIRA, C. (2001), «Particularidades absolutas», *Nueve perros*, 1(1), 13-14.
- BARTHES, R. (2005), *La preparación de la novela, notas de cursos y seminarios en el College de France, 1978-1979 y 1979-1980*, Buenos Aires, Ediciones Siglo XXI.

---

<sup>16</sup> Repongo el contexto de las palabras de Graciela Montaldo (2017), ella explora las ideas de obsolescencia y politización del tiempo y esgrime: «La literatura se vio, en este contexto, cuestionada por la avalancha de lo nuevo: la digitalización de la escritura y las formas intermediales. Se vio también, como un siglo atrás, amenazada de muerte por discursos que la declararon obsoleta en un mundo que apostaba a la desmaterialización. Sin embargo, ningunas de las fantasías apocalípticas tuvo lugar. La literaria ni siguió igual ni murió; hizo lago más sabio: mutó, entró en otro estadio de sí misma» (113). En Walker, C. (2017), *Mil hojas, formas contemporáneas de la literatura*, Santiago de Chile, Hueders.

- BELLATIN, M. (2007), *El gran vidrio*, Buenos Aires, Anagrama.
- BELLATIN, M. (2014), *Giradores en torno a mi tumba*, en *Obra reunida*, Buenos Aires, Alfaguara.
- BOURRIAUD, N. (2009), *Radicante*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- CABEZÓN CÁMARA, G. (2009), *La virgen cabeza*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- CABEZÓN CÁMARA, G. (2014), *Romance de la negra rubia*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- CABEZÓN CÁMARA, G. Y ECHEVERRÍA, I. (2013), *Beya*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- CHERRI, L. (2015), «La imagen de autor en Mario Bellatin y el <pequeño dispositivo pedagógico>», en *IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas*, Rosario.
- CHERRI, L. (2016), «De vidrios y dobles: Mario Bellatin y la experiencia autobiográfica», en *IV Coloquio Internacional Literatura y Vida*, Rosario. Disponible en: <[https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.8629/ev.8629.pdf](https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.8629/ev.8629.pdf)>.
- COTE BOTERO, A. (2014), *El giro hacia el procedimiento y la literatura como proyecto*, tesis doctoral, Philadelphia, University of Pennsylvania. Disponible en: <<https://repository.upenn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3056&context=edissertations>>.
- CUARTAS, J. (2016), «Los sucesos de escritura: encuadre y delineado en Mario Bellatin», *Revista traslaciones*, 3(5), 123-137.
- DONOSO MACAYA, M. (2007), «“Yo soy Mario Bellatin y soy de ficción” o el paradójico borde de lo autobiográfico en “El Gran Vidrio”», *Revista Cineaste*, 40(1), 96-110.
- FOSTER, H. (2001), *El retorno de lo real. Las vanguardias a finales de siglo*, España, Akal.
- GIUNTA, A. (2014), *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*, Buenos Aires, arteBa.
- GOLDCHLUK, G. (2011), «Lecciones de realismo para una liebre muerta (sobre la obra de Mario Bellatin)», en *Simposio Internacional Imágenes y realismos en América Latina*, Leiden. Disponible en: <<https://imagenesyrealismosleiden.files.wordpress.com/2012/01/lecciones-de-realismo-para-una-liebre-muerta-sobre-la-obra-de-mario-bellatc3adn.pdf>>.
- GROYS, B. (2014), *Volverse Público*, Buenos Aires, Caja Negra Editora.
- LADDAGA, R. (2007), *Espectáculos de realidad*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- MASIELLO, F. (2001), *El arte de la transición*, Buenos Aires, Grupo Norma.
- MASIELO, F. (2013), *El cuerpo de la voz (poesía, ética y cultura)*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- MONTALDO, G. (2017), «Obsolescencia y cultura: la sobrevida de las cosas en la política del tiempo», en *Mil hojas, formas contemporáneas de la literatura* Walker, C. (comp.), Santiago de Chile, Hueders.
- OYARZÚN, P. (2000), «Anestésica del ready-made», en *Anestésica del ready-made*, LOM, Santiago de Chile, Universidad Arcis.
- PAULS, A. (2014), «El arte de vivir en arte», en *Temas lentos*, Santiago de Chile, Universidad Diego Portales. Disponible en: <<https://iedamagri.files.wordpress.com/2020/11/alan-pauls-el-arte-de-vivir-en-arte.pdf>>.
- PREMAT, J. (2013), «Los relatos de la vanguardia o el retorno de lo nuevo», *Cuadernos de literatura*, XVII(34), julio-diciembre, 47-64
- PREMAT, J. (2017), «Fachada», en *Mil Hojas, formas contemporáneas de la literatura*, Walker, C. (comp.), Santiago de Chile, Hueders.
- SCHMITTER, G. (2017), «Construir sentidos en el umbral: el formato texto-foto-amalgama de Mario Bellatin», *Pasavento, Revista de Estudios Hispánicos*, 5(1), invierno, 16-36.
- SPERANZA, G. (2006), *Fuera de campo*, Buenos Aires, Anagrama.